Paavo Järvi . photo © Sasha Gusov

Gabriel Fauré 1845-1924

Messe de Requiem op. 48 for soprano and baritone, mixed choir, organ and orchestra
in D minor . en ré mineur . d-moll

1	I Introït et Kyrie	6:33
2	II Offertorium	8:46
3	III Sanctus	3:09
4	IV Pie Jesu	3:37
5	V Agnus Dei et Lux aeterna	5:36
6	VI Libera me	4:32
7	VII In Paradisum	3:27
8	**Cantique de Jean Racine** op. 11 for mixed choir and orchestra in D flat major . en ré bémol majeur . Des-Dur	4:53
9	**Elégie** op. 24 for cello and orchestra in C minor . en ut mineur . c-moll	6:29
10	**Pavane** op. 50 for orchestra and mixed choir in F sharp minor . en fa dièse mineur . fis-moll	5:39
11	**Super flumina Babylonis** for mixed choir and orchestra	9:57
		62:45

Philippe Jaroussky *countertenor* 4
Matthias Goerne *baritone* 2, 6
Eric Picard *cello* 9

Marie Virginia Savastano *soprano* 11
Letitia Singleton *alto* 11
Mathias Vidal *tenor* 11
Ugo Rabec *bass* 11

Chœur de l'Orchestre de Paris (Chorus Master: Stephen Betteridge)
Orchestre de Paris

Paavo Järvi

Philippe Jaroussky . photo © Simon Fowler/Virgin Classics

FAURÉ
Requiem – Choral works

It's a curious fact that some of the most beautiful requiems were written by composers who were not at all religious. After an unhappy time working for the Archbishop of Salzburg, Mozart chose to embrace freemasonry. Berlioz broke with Catholicism yet still viewed it with nostalgia, like a tender memory of a carefree youth. Verdi, a notorious atheist, had no hesitation at all in putting a blasphemous credo into the mouth of Iago (*Otello*). Fauré described himself as something of an agnostic. He doubted the existence of a hereafter and this brought with it a kind of existential pessimism which he readily assuaged by contemplating nature. He regarded contemporaries whose faith was stronger than his as naïve at best and as idiots at worst.

That did not stop him from securing in 1877 the prestigious job of choirmaster at the Madeleine in Paris, the church where he went on to become organist in 1896. He was impeccably conscientious in the performance of his duties there. That was how he came to decide to compose his own Requiem Mass, as he was to confess in 1902: 'I had been playing the organ at funeral services for so long! I was completely sick of it. I wanted to do something different.'

Fauré's attitude to religious faith explains why his Requiem is unusual not only in the choice of texts it sets to music but also in its temperament. He omits the *Dies iræ* section, pivotal in Berlioz' *Grande Messe des morts* (1837) and in Verdi's Requiem Mass (1874) both of which contain powerful depictions of the Last Judgment. However, there is a fleeting glimpse of it in the *Libera me* whose text quotes the first words of the *Dies Irae*: 'This day, this day of wrath'. Fauré opts for less melodramatic and more comforting texts for his portrayal of beseeching humanity in the *Pie Jesu* and the vision of angels in the *In paradisum*. '[My Requiem] is GENTLE in temperament, as I am myself', he was to write in August 1900 to the violinist Eugène Ysaÿe. In his biography of Fauré, Emile Vuillermoz explains: 'This Requiem is, dare one say it, the work of an unbeliever who respects the beliefs of others. [...] The purpose of a Requiem is to comfort the grief of a family or a crowd of people through prayer, while reminding them of the prospects which their religious beliefs can open up when they reach eternal rest. This rather medieval aspect of divine justice was clearly not to Fauré's liking. He assigns to his music a much more compassionate role. [...] The only liturgical texts he retains are those which are prayer-like, which plead for something and which look towards the heavens rather than towards hell.'

The fragmented origins of Fauré's Requiem are another peculiar feature of the work. The score, which has won the hearts of so many listeners, is the fruit of a long and complex period of gestation. It underwent substantial

Matthias Goerne . photo © Marco Borggreve for harmonia mundi

changes between the early drafts and the 'official' premier in 1900.

When it was heard for the first time in public in the Madeleine on 9 January 1888 at the funeral of the architect Joseph-Michel Le Soufaché, the *Requiem* consisted of five movements – *Introit* and *Kyrie*, *Sanctus*, *Pie Jesu*, *Agnus Dei* and *In paradisum*. It was sung by the 30 boys and 10 adult male voices of the choir of the Madeleine, amongst whom one young soloist, Louis Aubert, the future composer, stood out particularly in the *Pie Jesu*. Fauré wrote out the provisional orchestration for another performance held a few days later, on 16 January: a small string section (solo violin in the *Sanctus*, divided violas and cellos, double basses), harp, kettle drums and organ. Horns and trumpets were added in May. He was later to introduce two further sections with baritone solo parts in which the musical ideas dated back to the work's inception: the *Offertorium*, which was composed in two stages (the *O Domine* in 1889 and the *Hostias* in 1893) and the *Libera me* with its three trombones, which was performed on its own on 28 January 1892 in Saint-Gervais church in Paris. Two performances of the seven-movement version of the Requiem were given on 21 January 1893 (when the *Hostias* was also heard for the first time) and 5 May 1894.

In September 1890 Fauré gave the Requiem score to his editor, Julien Hamelle, with the intention of having it published. But his manuscript was so full of corrections and contained so many of the different phases in its evolution written out one on top of the other that it was unusable. Hamelle's other reasons for long declining to publish the Requiem were that he regretted the orchestra's absence of woodwind and violins (apart from the solo violin in the *Sanctus*) and also that Léon Boëllmann, who had been approached to produce the necessary piano reduction, had died in the meantime. In the end, Fauré went along with the wishes of his publisher and fleshed out the orchestration of his Requiem. We don't know if he produced this new version himself or enlisted assistance from others (in his biography of Fauré, Jean-Michel Nectoux suggests Jean Roger-Ducasse as one possible collaborator). The fact remains that Fauré approved this version and, after a performance in Lille on 6 June 1900, agreed that the official premier could go ahead the following 12 July during the World Expo in the cavernous concert hall of the old Trocadéro. Even then he added considerably to the viola desk at the last minute. This definitive version of the Requiem, which was performed by the chorus and orchestra of the Conservatoire under the direction of Paul Taffanel, has seven movements and requires two soloists (soprano and baritone), a mixed choir, a large symphony orchestra and the organ (the magnificent instrument built for the Trocadéro by Aristide Cavaillé-Coll was played at the première by Eugène Gigout).

This version achieved a level of success which has remained undiminished since. 'My Requiem

is being performed in Brussels, as well as Nancy, Marseilles and the Paris Conservatoire!', Fauré crowed in October. 'I'm going to be famous for my music. You mark my words!'

At the same time as he began writing the Requiem, Fauré composed his Pavane op. 50 for orchestra and chorus *ad libitum*. The Pavane is a distinctly Proustian piece. It is dedicated to the flamboyant Elisabeth de Riquet de Caraman-Chimay, Countess Greffulhe, who was the prototype for the Duchess of Guermantes in *A la Recherche du Temps Perdu*. Moreover, Proust modeled his Baron de Charlus on the cousin of the countess, the famous dandy Robert de Montesquieu, who wrote the poem for the Pavane. A mellifluous flute solo in the instrument's low register made the passage in C sharp minor famous. Its luscious key changes and subtly archaic feel give it an air of eerie melancholy rather than the solemnity normally associated with this Renaissance dance.

The other two pieces included on this recording date back to Fauré's formative years. At the age of nine, he was admitted to the music school which Louis Niedermeyer, a Swiss composer who had trained in Rome, had just founded in Paris to encourage the revival of religious music in France and train organists and choirmasters. Fauré was one of its most promising students, as were Saint-Saëns, ten years Faure's senior and his revered piano teacher, and also his friend Gigout.

In 1863 he competed for the third time for the composition prize and gained a *mention très honorable* for a piece which was never published in his lifetime, *Super flumina Babylonis* (*By the rivers of Babylon*). Scored for mixed five-part choir and an unusual orchestra (woodwind in pairs, four horns, three trombones, kettledrums and strings), the work is dated 14 July 1863. It is an interpretation of Psalm CXXXVI (in the Septuagint numbering, CXXXVII in the Masoretic), the lament of the Jewish people in exile. Following a brief orchestral prelude portraying the undulating waters of the Tigris and Euphrates, we hear the resigned lamentations of the Hebrew people. One (soprano) voice rises above the others: 'How shall we sing the Lord's song in a foreign land?' Anger threatens. A persistent rhythm is established in the bass, one which is to be heard again in the *Libera me* of the Requiem. It accompanies the inexorable rise of rebellion. The recurrence of the undulating theme signals a painful return to the mood of resignation.

In 1865 Fauré at last won first prize for composition with his *Cantique de Jean Racine* op. 11. The jury liked the work so much that the young Fauré was awarded the prize even though he had run out of time and submitted it only as an organ arrangement rather than in the required instrumentation. He presented the orchestrated version of the *Cantique* (for organ or harmonium, string quintet and harp) on 4 August 1866 in Saint-Sauveur church in Rennes, where he was organist until 1871. This is probably the version which Franck conducted at the Société nationale de musique on 15 May 1875. Fauré dedicated

the published score to him the following year. However, it is unclear whether or not the symphonic version premiered on 28 January 1906 at the Concerts du Conservatoire under the direction of Georges Marty is the work of Fauré.

The text, 'Verbe égal au Très-Haut', is a free translation by Jean Racine (*Hymnes traduites du Bréviaire romain*, 1688) of *Consors paterni luminis*, a Latin hymn from the Divine Office for Tuesday matins attributed to Saint Ambrose. The touching beauty of the melodies and shimmering quality of the harmony contrast with the repetitive rhythm and arpeggios of the accompaniment and enable Fauré to achieve a feeling of deep emotion simply stated. He was never to disown this period of early work: *Cantique*, *Les Djinns* and the Sonata for violin and piano in A were the first works to be published in 1875-1876 as opus numbers 11, 12 and 13 (he kept numbers 1-10 back in order to be able to incorporate other youthful works later, should he so wish).

Another work by the young Fauré that was destined to become enormously popular was the *Elégie* for cello and piano, written in 1880 and first performed privately on 24 June that year at the home of Saint-Saëns. The success of this piece gave Fauré the idea of framing it with some quicker movements to make up a sonata, but the plan failed to reach fruition and the *Elégie* was published on its own and received its first public performance on 5 December 1883 under the auspices of the Société nationale de musique, when it was played by the dedicatee, Jules Loëb. Fauré orchestrated it in 1895 at the request of the conductor Edouard Colonne. This new version was first performed on 26 April 1901 at the Société nationale, with Pablo Casals playing the solo part and the composer conducting.

The *Elégie* is cast in one of the most simple of all musical forms: ABA. It opens with a lamentation in C minor that is full of a reserved lyricism; this gives way to the central section, which is characterised by rather more effusive outpourings in the luminous key of A flat major. The opening theme reasserts itself in the final section, this time in a more highly-charged form – played an octave higher, and with an accompaniment that retains the exuberance of the middle section.

Claire Delamarche
Translation: Elaine Guy

Live Recording Salle Pleyel, Paris 8-13.II.2011
Producer Philip Traugott
Balance, mixing and mastering engineer
Aurélie Messonnier
Assistant recording engineers
Aude-Marie Piloz, Mélina Avenati
in collaboration with Radio Classique
Editing Aude-Marie Piloz
Executive producer Alain Lanceron
Cover photo Guillaume Bernon
Design Vu Intégral
Publishers Editions J. Hamelle, Paris (op. 48, op. 24); Editions Hamelle/Leduc (op. 11, op. 50); Editions Durand/ Universal Music Publishing (*Super flumina Babylonis*)

FAURÉ
Requiem – Œuvres chorales

Par un fait curieux, quelques-uns des plus beaux requiems sont le fait de musiciens peu religieux. Après avoir été l'employé malheureux de l'archevêque de Salzbourg, Mozart préféra embrasser la franc-maçonnerie. Berlioz se déclarait brouillé avec la foi catholique, et y songeait avec nostalgie, comme au souvenir tendre d'une jeunesse insouciante. Verdi, athée notoire, n'hésita pas à placer dans la bouche de Iago (*Otello*) un credo blasphématoire. Quant à Fauré, il se décrivait plutôt comme un agnostique. Il doutait de l'existence d'un au-delà, ce qui se traduisait par un pessimisme existentiel qu'il consolait volontiers dans la contemplation de la nature. Il considérait ses contemporains dotés d'une foi plus solide au mieux comme des naïfs, au pis des sots.

Il n'en obtint pas moins, en 1877, le poste prestigieux de maître de chapelle à la Madeleine, à Paris, devenant en 1896 organiste de la même église ; il honora ces charges avec une conscience irréprochable. C'est ainsi qu'il décida de composer sa propre Messe de requiem, comme il le confierait en 1902 : « Voilà si longtemps que j'accompagne à l'orgue des services d'enterrements ! J'en ai pardessus la tête. J'ai voulu faire autre chose. »

Le rapport de Fauré à la foi explique la nature insolite de son Requiem, non seulement dans le choix des textes mis en musique, mais également dans le caractère. Il omet la séquence *Dies iræ*, qui forme le cœur de la *Grande Messe des morts* de Berlioz (1837) ou de la *Messa da requiem* de Verdi (1874) avec ses saisissantes peintures du Jugement dernier : on en aura tout de même un aperçu fugitif dans le *Libera me*, dont le texte cite les premières paroles de la séquence : « Jour de colère que ce jour-là… ». Fauré préfère illustrer des textes moins théâtraux et plus consolateurs : l'humanité suppliante du *Pie Jesu*, la vision angélique de l'*In paradisum*. « [Mon Requiem] est d'un caractère doux comme moi-même !! », écrirait-il en août 1900 au violoniste Eugène Ysaÿe. Emile Vuillermoz, dans la biographie qu'il lui a consacrée, explique : « Ce Requiem est, si l'on ose dire, l'œuvre d'un incroyant respectueux des croyances d'autrui. […] Un Requiem a pour mission de bercer la douleur d'une famille ou d'une foule en prière, tout en leur rappelant les perspectives que peuvent leur ouvrir leurs croyances religieuses lorsqu'elles goûteront l'éternel repos. Cet aspect un peu trop médiéval de la justice divine ne convient évidemment pas à Fauré. Il confie à sa musique un rôle beaucoup plus compatissant. […] Des textes liturgiques, il ne retiendra que ceux qui ont le caractère d'une prière, d'une imploration, d'un regard tourné vers le ciel, et non vers l'enfer. »

Une autre étrangeté du Requiem de Fauré est sa genèse décousue. Cette partition, qui a gagné le cœur de tant d'auditeurs, est le fruit d'une gestation longue et complexe : entre les premiers jets et la création « officielle » de 1900, elle subit des changements considérables.

A sa première audition, donnée à la Madeleine

le 9 janvier 1888 pour les obsèques de l'architecte Joseph-Michel Le Soufaché, le Requiem consistait en cinq mouvements – *Introït* et *Kyrie*, *Sanctus*, *Pie Jesu*, *Agnus Dei* et *In paradisum*. Il employait la maîtrise de la Madeleine, un chœur de trente garçons augmenté d'une dizaine de voix d'hommes, d'où se distinguait, dans le *Pie Jesu*, un jeune soliste : Louis Aubert, le futur compositeur. Pour une audition donnée quelques jours plus tard, le 16 janvier, Fauré fixa par écrit l'orchestration provisoire : une modeste section de cordes (violon solo dans le *Sanctus*, altos et violoncelles divisés, contrebasses), harpe, timbales et orgue. Dès le mois de mai, cors et trompettes vinrent renforcer l'effectif. Fauré devait insérer par la suite deux morceaux avec baryton solo, dont les idées musicales remontaient aux débuts de l'œuvre : l'*Offertoire*, composé en deux temps (1889 pour le *O Domine*, 1893 pour le *Hostias*), et le *Libera me*, avec trois trombones, présenté isolément le 28 janvier 1892 en l'église Saint-Gervais, à Paris. Deux exécutions du Requiem, dans sa version en sept mouvements, furent données le 21 janvier 1893 (avec la première audition du *Hostias*) et le 5 mai 1894.

Dès septembre 1890, Fauré donna la partition du Requiem à son éditeur, Julien Hamelle, dans l'intention de la faire publier. Mais son manuscrit était inutilisable, car il était chargé de corrections et présentait, superposées, les diverses strates de son évolution. Si Hamelle renonça longtemps à publier le Requiem, c'est aussi qu'il déplorait l'absence de bois et de violons (sauf le violon solo du *Sanctus*) dans l'orchestre, et que Léon Boëllmann, pressenti pour réaliser la nécessaire réduction pour piano, était entre-temps décédé. Fauré finit par se ranger aux désirs de son éditeur et par étoffer l'orchestration de son Requiem. On ignore s'il réalisa cette nouvelle version lui-même ou s'il se fit aider de collaborateurs (Jean-Michel Nectoux, le biographe moderne de Fauré, avance le nom de Jean Roger-Ducasse). Toujours est-il que Fauré approuva cette version et, après une exécution à Lille le 6 juin 1900, accepta qu'elle voie sa première exécution officielle le 12 juillet suivant dans un vaisseau gigantesque, la défunte salle du Trocadéro, à l'occasion de l'Exposition universelle ; au dernier moment, il fit même renforcer considérablement le pupitre d'altos. Dans cette version définitive, présentée par le Chœur et l'Orchestre du Conservatoire sous la direction de Paul Taffanel, le Requiem compte donc sept mouvements et réclame deux solistes (soprano et baryton), un chœur mixte, un grand orchestre symphonique et l'orgue (le magnifique instrument construit par Aristide Cavaillé-Coll au Trocadéro était tenu pour la circonstance par Eugène Gigout).

Cette version connut un succès qui, depuis lors, ne s'est jamais démenti. « On joue mon Requiem à Bruxelles, et à Nancy, et à Marseille, et à Paris, au Conservatoire ! », triompha Fauré dès le mois d'octobre. « Vous verrez que je vais devenir un musicien connu ! »

En même temps qu'il commence l'écriture du Requiem, Fauré compose sa Pavane op. 50, pour

orchestre et chœur *ad libitum*. Une pièce éminemment proustienne, puisque sa dédicataire, la flamboyante Élisabeth de Riquet de Caraman-Chimay, comtesse Greffulhe, serait le modèle de la duchesse de Guermantes dans *A la recherche du temps perdu*, et l'auteur du poème, Robert de Montesquiou, célèbre dandy et cousin de la précédente, celui du baron de Charlus. Un solo de flûte suave, dans le grave de l'instrument, a assuré la célébrité de cette page en *ut* dièse mineur, à laquelle les savoureuses hésitations modales, le discret archaïsme confèrent une mélancolie étrange, plutôt que la gravité associée normalement à cette danse de la Renaissance.

Les deux autres pages au programme de ce disque remontent aux années de formation de Fauré. A l'âge de neuf ans, il fut admis à l'école de musique que Louis Niedermeyer, un compositeur d'origine suisse formé à Rome, venait de fonder à Paris. Son but ? Favoriser le renouveau de la musique religieuse en France et former organistes et maîtres de chapelle. Fauré y fut l'un de ses élèves les plus prometteurs, comme Saint-Saëns, son aîné de dix ans et vénéré professeur de piano, ou son ami Gigout.

En 1863, concourant pour la troisième fois pour le prix de composition, il obtint une mention « très honorable » avec une pièce restée inédite de son vivant, *Super flumina Babylonis* (*Au bord des fleuves de Babylone*). Illustrant le Psaume CXXXVI (numérotation de la Septante) ou CXXXVII (numérotation massorétique), plainte du peuple juif exilé, cette partition pour chœur mixte à cinq voix et un orchestre insolite (bois par deux, quatre cors, trois trombones, timbales et cordes) est datée du 14 juillet 1863. Sur le prélude orchestral peignant les ondoiements du Tigre et de l'Euphrate se greffent bientôt les lamentations résignées du peuple hébreu. Une voix solitaire s'élève (soprano) : « Comment chanterions-nous le cantique du Seigneur en terre étrangère ? » La colère menace. Un rythme obstiné se met en place à la basse, que l'on retrouvera dans le *Libera me* du Requiem. Il accompagne la montée inexorable de la révolte. La réapparition des ondoiements annonce le difficile retour à la résignation initial.

En 1865, Fauré remporta enfin le premier prix de composition avec le *Cantique de Jean Racine* op. 11. L'œuvre plut tant au jury que le jeune auteur fut récompensé, bien que, pris par le temps, il n'ait présenté qu'un accompagnement d'orgue au lieu de l'instrumentation requise. Fauré présenta le *Cantique* orchestré (orgue ou harmonium, quintette à cordes et harpe) le 4 août 1866 en l'église Saint-Sauveur de Rennes, où il fut organiste jusqu'en 1871. C'est probablement cette version que Franck dirigea à la Société nationale de musique le 15 mai 1875 ; l'année suivante, Fauré lui dédia la partition imprimée. On ignore en revanche si Fauré est l'auteur de la version symphonique, créée le 28 janvier 1906 aux Concerts du Conservatoire, sous la direction de Georges Marty.

Le texte, « Verbe égal au Très-Haut », est une

traduction libre, par Jean Racine (*Hymnes traduites du Bréviaire romain*, 1688) d'une hymne latine de la liturgie des Heures, *Consors paterni luminis*, attribuée à saint Ambroise et dévolue aux matines du mardi. Par la beauté touchante de ses mélodies et le chatoiement de son harmonie, qui s'opposent au caractère répétitif du rythme et des arpèges de l'accompagnement, Fauré parvient à une émotion profonde et sans grandiloquence. Il ne reniera pas cette page de jeunesse : avec *Les Djinns* et la Sonate pour violon et piano en *la*, le *Cantique* compte parmi les trois premières œuvres qu'il publiera, en 1875-1876, sous les numéros d'opus 11, 12 et 13 (il se laissait les dix premiers numéros pour intégrer plus tard, éventuellement, des pièces de jeunesse).

Autre pièce du jeune Fauré, promise, quant à elle, à une gloire gigantesque, l'*Elégie* pour violoncelle et piano naquit en 1880 et fut présentée le 24 juin de cette année lors d'une audition privée donnée chez Saint-Saëns. Le succès rencontré encouragea Fauré à l'encadrer de mouvements vifs, afin de former une sonate ; mais ce projet n'aboutit pas et c'est l'*Elégie* seule qui fut éditée et présentée au public de la Société nationale de musique le 5 décembre 1883, sous l'archet du dédicataire, Jules Loëb. A la demande du chef d'orchestre Edouard Colonne, Fauré orchestra l'œuvre en 1895. Il dirigea lui-même cette nouvelle version à la Société nationale, le 26 avril 1901, avec Pablo Casals en soliste.

L'*Elégie* adopte une forme des plus simples : ABA. Elle s'ouvre par une lamentation en *ut* mineur toute de lyrisme et de pudeur, qui laisse place, dans la partie centrale, à des effusions plus volubiles dans la tonalité lumineuse de *la* bémol majeur. Le thème initial reprend ses droits dans la partie finale, énoncé d'une manière plus tendue qu'au début, à l'octave supérieure, sur un accompagnement qui a conservé l'exubérance de la section centrale.

Claire Delamarche

FAURÉ
Requiem – Chorwerke

Ein merkwürdiger Zufall wollte es, dass einige der schönsten Requien aus der Feder nicht sehr religiöser Komponisten stammen: Mozart hatte unter der Knute des Salzburger Erzbischofs gelitten und wandte sich lieber den Freimaurern zu. Berlioz erklärte, er sei mit der Religion seit längerem auseinander, habe sich jedoch eine zärtliche Erinnerung an wenige Jahre seiner Kindheit bewahrt, als er mit ihr glücklich gewesen war. Verdi, ein notorischer Atheist, legte Iago (*Otello*) ohne Skrupel ein blasphemisches Credo in den Mund. Und Fauré sah sich eher als Agnostiker. Seine Zweifel an der Existenz einer jenseitigen Welt drückten sich in einer pessimistischen Einstellung zum Leben aus, und Trost suchte er lieber in der Betrachtung der

Natur. Er glaubte, seine Zeitgenossen hätten einen stärkeren Glauben, bestenfalls wie Weltfremde, schlimmstenfalls wie Narren.

Gleichwohl erhielt er 1877 den begehrten Posten des Chorleiters an der Pariser Madeleine und wurde 1896 Organist an dieser Kirche; seinen Aufgaben kam er mit untadeligem Pflichteifer nach. Daher beschloss er, seine eigene *Messe de requiem* zu komponieren, und sagte dazu 1902: „Ich begleitete Trauergottesdienste auf der Orgel nun schon so lange! Das reichte mir allmählich! Ich wollte etwas anderes machen."

Faurés Beziehung zum Glauben erklärt die ungewöhnliche Art seines Requiems, nicht nur im Hinblick auf die Auswahl der vertonten Texte, sondern auch den Charakter des Werkes. Er verzichtete auf die Sequenz *Dies iræ*, die mit ihren packenden Schilderungen des Jüngsten Gerichts im Zentrum von Berlioz' *Grande Messe des morts* (1837) oder Verdis *Messa da requiem* (1874) steht. Einen flüchtigen Blick auf das himmlische Strafgericht gewährte er allerdings im *Libera me*, dessen Text den Anfang der Sequenz zitiert: „Tag des Zorns, Tag der Klage,". Fauré illustrierte seine Texte lieber weniger theatralisch, dafür bot er Trost: mit der flehenden Menschlichkeit des *Pie Jesu*, der Vision der Engel *In paradisum*. „[Mein Requiem] ist so sanft wie ich selbst", schrieb er im August 1900 dem Geiger Eugène Ysaÿe. Emile Vuillermoz erklärte dazu in der Biographie, die er dem Komponisten widmete: „Dieses Requiem ist, wenn man das so sagen darf, das Werk eines Ungläubigen, der den Glauben anderer Menschen achtet. [...] Ein Requiem hat die Aufgabe, den Schmerz einer Familie oder einer betenden Menge einzulullen und sie gleichzeitig an die Perspektiven zu erinnern, die ihnen ihre religiösen Überzeugungen eröffnen können, wenn sie in die ewige Ruhe eingehen. Diese ein wenig zu mittelalterliche Sicht der göttlichen Gerechtigkeit ist Fauré offenbar nicht genehm. Er gibt seiner Musik sehr viel mehr Anteilnahme. [...] Von den liturgischen Texten behält er nur die bei, die den Charakter eines Gebets, einer flehenden Bitte haben, eines Blicks, der zum Himmel gerichtet ist, nicht zur Hölle."

Eine weitere Besonderheit dieser Musik, die das Herz so vieler Hörer gewonnen hat, ist ihre Entstehung in einem langen und komplexen Prozess der Reifung: Zwischen den ersten Skizzen und der „offiziellen" Uraufführung des Requiems im Jahr 1900 nahm Fauré immer wieder grundlegende Veränderungen vor.

Bei der ersten Aufführung am 9. Januar 1888 in der Madeleine, anlässlich der Trauerfeier für den Architekten Joseph-Michel Le Soufaché, bestand das Requiem aus fünf Sätzen – *Introitus* und *Kyrie*, *Sanctus*, *Pie Jesu*, *Agnus Dei* und *In paradisum*. Gesungen wurde das Werk von der Kantorei der Madeleine, einem Chor aus dreißig Knaben, erweitert um rund ein Dutzend Männerstimmen, unter denen, im *Pie Jesu*, ein junger Solist besonders hervortrat: Louis Aubert, der spätere Komponist. Für eine Aufführung, die

ein paar Tage später, am 16. Januar, stattfand, legte Fauré die provisorische Orchestrierung schriftlich fest: eine bescheidene Streichergruppe (Violine solo im *Sanctus*, geteilte Bratschen und Celli, Kontrabässe), Harfe, Pauken und Orgel. Im Mai kamen Hörner und Trompeten dazu. Fauré würde später noch zwei Stücke mit Bariton einfügen, deren musikalische Ideen auf die Anfänge des Werkes zurückgingen: das *Offertorium*, in zwei Teilen komponiert (1889 für das *O Domine*, 1893 für das *Hostias*), und das *Libera me*, mit drei Posaunen, das als Einzelwerk am 28. Januar 1892 in der Kirche Saint-Gervais in Paris vorgestellt wurde. Zwei Aufführungen des Requiems, in seiner siebensätzigen Fassung, fanden am 21. Januar 1893 (mit der Uraufführung des *Hostias*) und am 5. Mai 1894 statt.

Schon im September 1890 wollte Fauré das Requiem veröffentlichen und gab die Partitur seinem Verleger, Julien Hamelle. Doch das Manuskript war unbrauchbar, es wies unzählige Korrekturen auf und zeigte übereinander die verschiedenen Schichten seiner Entstehung. Wenn Hamelle lange zögerte, das Requiem zu publizieren, dann auch deshalb, weil er bedauerte, dass im Orchester die Holzbläser und Violinen (abgesehen von der Solovioline im *Sanctus*) fehlten und Léon Boëllmann, der den Klavierauszug herstellen sollte, inzwischen verstorben war. Fauré fügte sich schließlich dem Wunsch seines Verlegers, die Orchestrierung seines Requiems zu erweitern. Wir wissen nicht, ob er diese neue Version selbst anfertigte oder sich von Mitarbeitern helfen ließ (Jean-Michel Nectoux, Faurés Biograph aus jüngster Zeit, nennt Jean Roger-Ducasse). Immerhin war Fauré mit dieser Fassung einverstanden, und nach einer Aufführung am 6. Juni 1900 in Lille erklärte er sich bereit, am 12. Juli des folgenden Jahres anlässlich der Weltausstellung in einem riesigen Saal, im nicht mehr vorhandenen Palais du Trocadéro, das Werk offiziell uraufführen zu lassen; im letzten Augenblick ließ sogar er selbst die Gruppe der Bratschen beträchtlich erweitern. In dieser endgültigen Fassung, vom Chor und Orchester des Conservatoire unter der Leitung von Paul Taffanel dargeboten, enthält das Requiem also sieben Sätze und verwendet zwei Solisten (Sopran und Bariton), einen gemischten Chor, ein großes Symphonieorchester und die Orgel (das wunderbare Instrument, das Aristide Cavaillé-Coll im Trocadéro geschaffen hatte, wurde von Eugène Gigout gespielt).

Diese Version hatte einen Erfolg, der seitdem nicht abgeflaut ist. „Mein Requiem wird in Brüssel und in Nancy und in Marseille und in Paris gespielt, im Conservatoire!“, triumphierte Fauré bereits im Oktober. „Ich werde noch ein bekannter Komponist werden!“

Zur selben Zeit, als Fauré sein Requiem zu komponieren begann, entstand auch seine *Pavane* op. 50 für Orchester und Chor ad libitum – ein ausgesprochen Proust’sches Stück, denn die Widmungsträgerin des Werkes, die schillernde Élisabeth de Riquet de Caraman-Chimay, Comtesse Greffulhe, sollte in Prousts Roman

À la recherche du temps perdu das Modell abgeben für die Duchesse de Guermantes, und der Autor des Gedichts, Robert de Montesquiou, berühmter Dandy und Cousin der Comtesse, würde in der Literatur als Baron de Charlus weiterleben. Ein sanftes Flötensolo in der tiefen Lage des Instruments hat dieses Stück in cis-moll unsterblich gemacht. Es gewinnt eine merkwürdige Melancholie aus den herrlichen modalen Unschlüssigkeiten, der unaufdringlichen Archaik, ganz im Gegensatz zu der Gravität, die üblicherweise mit diesem Tanz der Renaissance assoziiert wird.

Die beiden übrigen Stücke des vorliegenden Programms gehen auf Faurés Ausbildungsjahre zurück. Mit neun Jahren wurde er in die Schule für Kirchenmusik aufgenommen, die Louis Niedermeyer, ein aus der Schweiz stammender und in Rom ausgebildeter Komponist, gerade in Paris gegründet hatte. Sein Ziel? Förderung der Wiederbelebung der geistlichen Musik in Frankreich und Ausbildung von Organisten und Chorleitern. Fauré war einer seiner verheißungsvollsten Schüler, ebenso von Saint-Saëns, der zehn Jahre älter war als er und sein verehrter Klavierlehrer, und von Eugène Gigout, der sein Freund wurde.

1863 nahm Fauré zum dritten Mal an einem Kompositionswettbewerb teil und erhielt die Bewertung „très honorable“ („sehr ehrenwert“) für ein Stück, das zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurde: *Super flumina Babylonis* (*An den Ufern der Flüsse Babylons*). Diese Partitur für fünfstimmigen gemischten Chor und ein ungewöhnliches Orchester (doppelte Holzbläser, vier Hörner, drei Posaunen, Pauken und Streicher), eine Illustration des Psalms 136 (nach der Septuaginta) oder 137 (masoretische Zählung), der Klagen des jüdischen Volkes im Exil, trägt den 14. Juli 1863 als Datum. Auf das Orchestervorspiel, das die Wellenbewegungen der Flüsse Euphrat und Tigris schildert, werden bald die resignierten Klagen des Volkes Israel aufgepfropft. Eine einsame Stimme (Sopran) erhebt sich: „Wie sollten wir des Herrn Lied singen in fremden Landen?“ Zorn brodelt. An die Stelle des Basses tritt ein verbissener Rhythmus, der im *Libera me* des Requiems wiederzufinden sein wird. Er begleitet das unaufhaltsame Aufwallen der Revolte. Das Wiedererscheinen der wogenden Wellen kündigt die schwierige Rückkehr zu der anfänglichen Resignation an.

1865 gewann Fauré mit dem *Cantique de Jean Racine* op. 11 endlich den Ersten Preis für Komposition. Das Werk gefiel der Jury so sehr, dass der junge Komponist ausgezeichnet wurde, obwohl er aus Zeitgründen statt der geforderten Instrumentierung nur eine Orgelbegleitung geliefert hatte. Orchestriert (mit Orgel oder Harmonium, Streichquintett und Harfe) stellte Fauré den *Cantique* am 4. August 1866 in der Kirche Saint-Sauveur in Rennes vor, wo er bis 1871 als Organist tätig war. Vermutlich diese Version war es, die Franck am 15. Mai 1875 in der Société nationale de musique dirigierte – im folgenden Jahr widmete Fauré ihm die gedruckte Partitur.

Wir wissen allerdings nicht, ob Fauré der Autor der symphonischen Fassung ist, die am 28. Januar 1906 in den Concerts du Conservatoire unter der Leitung von Georges Marty zum ersten Mal zu hören war.

Der Text, „Verbe égal au Très-Haut", ist eine freie Übersetzung von Jean Racine (*Hymnes traduites du Bréviaire romain*, 1688) eines lateinischen Hymnus aus der Stundenliturgie, *Consors paterni luminis*, der dem Heiligen Ambrosius zugeschrieben wurde und für die Matutin am Dienstag vorgesehen war. Durch die berührende Schönheit der Melodien dieses Werkes und ihre schillernden Harmonien, die gegen die repetitiven Rhythmen und Arpeggien der Begleitung gesetzt sind, erreicht Fauré eine tiefe Emotion, ohne bombastisch zu wirken. Er verleugnete dieses Jugendwerk nicht: Mit *Les Djinns* und der Sonate für Violine und Klavier in A-dur gehört der *Cantique* zu den ersten drei Werken, die er 1875/76 unter den Opuszahlen 11, 12 und 13 veröffentlichte (die ersten zehn Nummern ließ er offen, um eventuell später noch Jugendwerke einzufügen).

Ein weiteres Stück des jungen Fauré, die *Elégie* für Violoncello und Klavier, die es zu gewaltigem Ruhm brachte, entstand 1880 und wurde am 24. Juni desselben Jahres bei Saint-Saëns in privatem Rahmen aufgeführt. Der Erfolg ermutigte Fauré, schnelle Sätze einzufügen und das Werk zur Sonate zu erweitern; aber aus diesem Plan wurde nichts, und nur die *Elégie* erschien im Druck und wurde am 5. Dezember 1883 in der Société nationale de musique öffentlich uraufgeführt, mit dem Widmungsträger Jules Loëb als Solisten. Auf Bitten des Dirigenten Edouard Colonne orchestrierte Fauré das Werk 1895. Er dirigierte diese neue Fassung am 26. April 1901 in der Société nationale selbst, diesmal mit Pablo Casals als Solisten.

Die *Elégie* folgt der sehr einfachen ABA-Form. Das Stück beginnt mit einer Klage in c-moll voller Zartheit und Lyrik und gibt im Mittelteil weitschweifigen Gefühlsäußerungen in der strahlenden Tonart As-dur Raum. Das Anfangsthema meldet sich im Schlussteil wieder zur Wort, in der oberen Oktave mit größerer Spannung vorgetragen als zu Beginn und mit einer Begleitung, die den Überschwang des Mittelteils fortsetzt.

Claire Delamarche
Übersetzung: Gudrun Meier

℗ 2011 The copyright in this sound recording is owned by EMI Records Ltd/Virgin Classics
© 2011 EMI Records Ltd/Virgin Classics
www.virginclassics.com
www.orchestredeparis.com

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Dir, Gott, gebührt ein Loblied in Sion,
dir erfülle man sein Gelübde in Jerusalem.
Erhöre mein Gebet;
zu dir kommt alles Fleisch.

Herr, erbarme dich unser.
Christus, erbarme dich unser.
Herr, erbarme dich unser.

Eternal rest grant them, O Lord;
and may light perpetual shine upon them.
A hymn, O God, becometh Thee in Sion
and a vow shall be paid to Thee in Jerusalem.
Hear my prayer:
to thee all flesh shall come.

Lord, have mercy upon us.
Christ, have mercy upon us.
Lord, have mercy upon us.

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
bewahre die Seelen aller verstorbenen Gläubigen
vor den Qualen der Hölle,
vor den Tiefen der Unterwelt.
Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
bewahre sie vor dem Rachen des Löwen,
dass der Höllenschlund sie nicht verschlinge,
Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
dass sie nicht hinabstürzen in die Finsternis!
Opfergaben und Gebete bringen wir,
Herr, zum Lobe dir dar:
Nimm sie an für jene Seelen,
derer wir heute gedenken.
Lass sie, Herr, vom Tode hinübergehen
zum Leben, das du einst Abraham verheißen
und seinen Nachkommen.

O Lord Jesus Christ, King of Glory,
deliver the souls of all the faithful
departed from the pains of hell
and from the deep pit.
O Lord Jesus Christ, King of Glory,
deliver them from the mouth of the lion,
that hell may not swallow them up.
O Lord Jesus Christ, King of Glory,
let them not fall into darkness.
We offer unto Thee, O Lord,
sacrifices and prayers and praise:
do Thou receive them on behalf
of those souls whom we commemorate this day.
Let them, Lord,
pass from death to life, which
Thou didst promise of old to Abraham and his seed.

Requiem

Introït et Kyrie *Chorus*

1 Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

Donnez-leur le repos éternel, Seigneur,
et faites luire pour eux la lumière éternelle.
A vous, ô Dieu, revient la louange en Sion ;
c'est envers vous que des vœux
sont accomplis à Jérusalem.
Exaucez ma prière ; toute chair vous reviendra.

Kyrie eleison,
Christe eleison
Kyrie eleison.

Seigneur, ayez pitié de nous,
Christ, ayez pitié de nous,
Seigneur, ayez pitié de nous.

Offertoire *Baritone and chorus*

2 O Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas defunctorum
de poenis inferni,
et de profundo lacu.
O Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas defunctorum
de ore leonis, ne absorbeat tartarus.
O Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
ne cadant in obscurum.
Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus :
tu suscipe pro animabus illis
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine,
de morte transire ad vitam
quam olim Abrahae promisisti et semini eius.

Seigneur Jésus-Christ, Roi de gloire,
délivrez les âmes de tous les fidèles défunts
des peines de l'enfer
et du lac profond.
Seigneur Jésus-Christ, Roi de gloire,
délivrez-les de la gueule du lion,
que l'abîme ne les engloutisse pas.
Seigneur Jésus-Christ, Roi de gloire,
qu'ils ne tombent pas dans les ténèbres.
Nous vous offrons, Seigneur,
des hosties et des prières de louanges ;
recevez-les pour ces âmes
dont nous faisons mémoire aujourd'hui ;
faites-les passer de la mort, Seigneur,
à la vie que vous avez promise
jadis à Abraham et à toute sa descendance.

Heilig, heilig, heilig,
Herr, Gott der Heerscharen. Himmel und Erde sind
erfüllt von deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.

Holy, holy, holy,
Lord God of Sabaoth.
Heaven and earth are full of Thy glory.
Hosanna in the highest.

Gnädiger Jesus, unser Herr,
gib ihnen die ewige Ruhe.

Merciful Jesus, Lord,
grant them rest for ever and ever.

Lamm Gottes, du trägst die Sünden der Welt,
gib ihnen die Ruhe.
Lamm Gottes, du trägst die Sünden der Welt,
gib ihnen die ewige Ruhe.

O Lamb of God, that takest away the sins
of the world; grant them rest.
O Lamb of God, that takest away the sins
of the world; grant them eternal rest.

Das ewige Licht leuchte ihnen, o Herr,
bei deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist gütig.
Gib ihnen, Herr, die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Let everlasting light shine on them,
O Lord, with Thy saints for ever:
for Thou are merciful.
Grant them eternal rest, O Lord,
and let everlasting light shine upon them.

Errette mich, Herr, vom ewigen Tode
an jenem Schreckenstage,
da Himmel und Erde wanken werden,
wenn du erscheinen wirst, die Welt durch Feuer
zu richten. Zittern erfasst mich und Zagen
von deinem Gericht,
vor deinem Zorn.
Tag des Zorns,
Tag der Klage,
furchtbarer Schreckenstag.

Deliver me, O Lord, from eternal death
in that awful day
when the heavens and earth shall be moved:
when Thou shalt come to judge the world by fire.
I am seized with trembling and I fear
the time when the trial shall approach,
and the wrath to come;
A day of wrath,
that day of calamity
and woe, a great day and bitter indeed.

Sanctus *Chorus*

3 Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Saint, saint, saint,
le Seigneur, Dieu des armées !
Les cieux et la terre sont remplis de votre gloire ;
Hosanna au plus haut des cieux !

Pie Jesu *Soprano*

4 Pie Jesu Domine, dona eis requiem ;
dona eis sempiternam requiem.

Bon Jésus, notre Seigneur,
accorde-leur le repos éternel.

Agnus Dei et Lux aeterna *Chorus*

5 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis sempiternam requiem.

Agneau de Dieu, qui avez porté tous les péchés du monde, donnez-leur le repos !
Agneau de Dieu, qui avez porté tous les péchés du monde, donnez-leur le repos éternel !

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Que la lumière éternelle luise pour eux, Seigneur,
avec vos saints pour l'éternité,
parce que vous êtes miséricordieux.
Donnez-leur, Seigneur, le repos éternel
et que la lumière éternelle luise pour eux.

Libera me *Baritone and chorus*

6 Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda,
quando coeli movendi sunt et terra ;
dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit,
atque ventura ira.
Dies illa, dies irae,
calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde.

Délivre-moi, Seigneur, de la mort éternelle,
en ce jour de terreur,
où le ciel et la terre s'ébranleront
quand vous viendrez juger le monde dans le feu.
La peur me gagne et je frémis
devant le jugement qui approche
et la colère qui doit venir.
Jour de colère, ce jour-là,
jour de malheur et de détresse,
le grand jour, jour de l'amertume.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Errette mich, Herr, *usw.*

Eternal rest grant them, O Lord;
and may light perpetual shine upon them.
Deliver me, *etc.*

Wenn die Engel dich ins Paradies geleiten,
mögen die Märtyrer dir Empfang bereiten,
dich in die heilige Stadt Jerusalem führen.
Der Chor der Engel möge dich begrüßen,
und so wie Lazarus, der einst arm war,
mögest du ewige Ruhe finden.

May angels take you into paradise:
at your coming may the martyrs receive you,
and lead you into the holy city of Jerusalem.
May the chorus of Angels receive you,
and with Lazarus who once was poor
may you have eternal rest.

Wort, dem Allerhöchsten gleich, einzige Hoffnung,
Ewigkeit der Erde und des Himmels;
wir brechen das Schweigen der stillen Nacht,
göttlicher Heiland, richte deine Augen auf uns!

Word, one with the Most High, our only hope,
eternal day of earth and of the heavens;
we break the silence of the peaceful night,
divine Saviour, cast thine eyes upon us!

Schenke uns das mächtige Licht deiner Gnade,
dass die Hölle dem Klang deiner Stimme weiche,
nimm der kümmernden Seele die Schläfrigkeit,
die sie deine Gebote hat vergessen lassen.

Pour out upon us the fire of thy mighty grace,
may all hell flee at the sound of thy voice,
dissolve the sleep of a languishing soul
which leads it to forget thy laws.

O Christus, sei gewogen diesem treuen Volk,
das jetzt versammelt ist, dich zu preisen.
Nimm die Lieder, die es zum ewigen Ruhm
dir singt, als Dank für deine Gaben.

O Christ, look favourably on this faithful people,
gathered now to bless thee, receive the hymns
which it offers to thine immortal glory
and may it once more be crowned with thy gifts!

Übersetzung: Gudrun Meier

Translation: Hugh Graham

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Libera me, Domine, *etc.*

Donnez-leur le repos éternel, Seigneur,
et faites luire pour eux la lumière éternelle.
Délivrez-moi, Seigneur, *etc.*

In paradisum *Chorus*

7 In paradisum deducant angeli :
in tuo adventu suscipiant te martyres,
et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.
Chorus angelorum te suscipiat,
et cum Lazaro quondam paupere
aeternam habeas requiem.

Que les anges vous emmènent au Paradis :
qu'à votre arrivée les martyrs vous accueillent
et qu'ils vous introduisent dans la cité sainte,
Jerusalem. Que les chœurs des anges vous
reçoivent, et puissiez-vous avec Lazare, qui fut
pauvre autrefois, posséder le repos éternel.

Cantique de Jean Racine

8 Verbe égal au Très-Haut, notre unique espérance,
Jour éternel de la terre et des cieux,
De la paisible nuit nous rompons le silence :
Divin sauveur, jette sur nous les yeux.

Répands sur nous le feu de ta grâce puissante ;
Que tout l'enfer fuie au son de ta voix ;
Dissipe le sommeil d'une âme languissante
Qui la conduit à l'oubli de tes lois !

Ô Christ ! Sois favorable à ce peuple fidèle,
Pour te bénir maintenant rassemblé ;
Reçois les chants qu'il offre à ta gloire immortelle,
Et de tes dons qu'il retourne comblé !

Da ist Lindor! Das ist Tircis! Und alle unsere Bezwinger!
Da ist Myrtil! Da ist Lydé! Die Königinnen unserer Herzen!
Wie aufreizend sie sind! Wie stolz sie immer sind!
Wie können sie es wagen, über unser Schicksal,
unsere Tage zu bestimmen!
Gebt Acht! Achtet auf den Takt!
Welch tödliche Beleidigung!
Das Tempo ist weniger langsam! Der Sturz umso sicherer!
Wir werden ihnen schon den Mund stopfen!
Wir werden bald ihre Lakaien sein!
Wie hässlich sie sind! Die lieben Gesichtchen!
Wie töricht sie sind! Ihr kokettes Gehabe!
Es ist immer das Gleiche! So ist es immer!
Wir beten uns an! Wir hassen uns! Wir verwünschen
unsere Liebe!
Leb wohl, Myrtil! Églé! Chloé! Spottende Teufel!
Nun lebt wohl und gute Tage den Tyrannen unserer
Herzen!

Übersetzung: Gudrun Meier

It's Lindor! It's Tircis! And all our conquerors!
It's Myrtil! It's Lydia! The queens of our hearts!
How provocative they are, and always so proud!
How they dare to reign over our destinies
and our days!
Pay attention! Follow the beat!
Oh, the mortal injury!
The cadence is not so slow! And the fall is more certain!
We'll take them down a peg or two!
We'll soon be their lackeys!
How ugly they are! What sweet faces!
How foolish they are! What coquettish airs!
It's always the same, and always will be!
They adore one another! They hate one another!
They curse their loves!
Farewell, Myrtil! Églé! Chloe! Mocking demons!
So farewell then, and much joy to those who have
subjugated our hearts!

Translation: Paula Kennedy

An den Wassern zu Babel
saßen wir und weinten,
wenn wir an Zion gedachten.
Unsere Harfen hingen wir an die Weiden,
die daselbst sind.
Denn dort hießen uns singen,
die uns gefangen hielten,
und in unserm Heulen
fröhlich sein:
„Singet uns ein Lied von Zion!"

By the rivers of Babylon,
there we sat down, yea, we wept
when we remembered Zion.
We hung our harps
upon the willows in the midst of it.
For there those who carried us away captive
asked of us a song,
and those who plundered us
requested mirth,
saying, 'Sing us one of the songs of Zion!'

Pavane

10 C'est Lindor ! C'est Tircis ! Et c'est tous nos vainqueurs !
C'est Myrtil ! C'est Lydé ! Les reines de nos cœurs !
Comme ils sont provocants, comme ils sont fiers
toujours !
Comme on ose régner sur nos sorts et nos jours !
Faites attention ! Observez la mesure !
Ô la mortelle injure !
La cadence est moins lente ! Et la chute plus sûre !
Nous rabattrons bien leurs caquets !
Nous serons bientôt leurs laquais !
Qu'ils sont laids ! Chers minois !
Qu'ils sont fols ! Airs coquets !
Et c'est toujours de même ! Et c'est ainsi toujours !
On s'adore ! On se hait ! On maudit
ses amours !
Adieu Myrtil ! Églé ! Chloé ! Démons moqueurs !
Adieu donc et bons jours aux tyrans de nos cœurs !

Super flumina Babylonis

11 Super flumina Babylonis,
illic sedimus et flevimus,
cum recordaremur Sion.
In salicibus in medio ejus
suspendimus organa nostra.
Quia illic interrogaverunt nos,
qui captivos duxerunt nos,
verba cantionum,
et, qui abduxerunt nos,
hymnus cantate nobis de canticis Sion.

Au bord des fleuves de Babylone,
nous étions assis et nous pleurions,
nous souvenant de Sion.
Aux saules du voisinage, nous avions suspendu
nos instruments de musique.
Là, ceux qui nous avaient emmenés captifs
nous demandaient des paroles de cantiques,
et ceux qui nous faisaient souffrir :
« Chantez-nous des hymnes,
des chants de Sion ! »

Wie sollten wir des Herrn Lied singen
in fremden Landen?
Vergesse ich dein, Jerusalem,
so werde ich meiner Rechten vergessen.
Meine Zunge soll an meinem Gaumen kleben,
wo ich nicht dein gedenke,
wo ich nicht lasse Jerusalem
meine höchste Freude sein.
Herr, gedenke der Kinder Edom
den Tag Jerusalems,
die da sagten: „Rein ab, rein ab
bis auf ihren Boden!“
Du verstörte Tochter Babel,
wohl dem, der dir vergilt,
wie du uns getan hast.
Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt
und zerschmettert sie an dem Stein.

How shall we sing the Lord’s song
in a foreign land?
If I forget you, O Jerusalem,
let my right hand forget its skill;
let my tongue cling to the roof of my mouth
if I do not remember you,
if I do not exalt Jerusalem
above my chief joy.
Remember, O Lord, the children of Edom
in the day of Jerusalem,
who said, ‘Raze it, raze it,
to its very foundation!’
O daughter of Babylon, who are to be destroyed,
happy the one who repays you
as you have served us.
Happy the one who takes and dashes
your little ones against the rock.

Quomodo cantabimus canticum Domini
in terra aliena ?
Si oblitus fuero tui, Ierusalem,
oblivioni detur dextera mea ;
adhaereat lingua mea faucibus meis
si non meminero tui,
si non proposuero Ierusalem
in principio laetitiae meae.
Memor esto, Domine, filiorum Edom
in die Ierusalem ;
qui dicunt : « Exinanite, exinanite
usque ad fundamentum in ea. »
Filia Babylonis, filia misera !
Beatus qui retribuet tibi
retributionem tuam, quam retribuisti nobis.
Beatus qui tenebit
et allidet parvulos tuos ad petram.

Ps. CXXXVI (CXXXVII)

Comment chanterions-nous le cantique
du Seigneur en terre étrangère ?
Si jamais je t'oublie, Jérusalem,
que ma main droite oublie de se mouvoir !
Que ma langue s'attache à mon palais
si je cesse de penser à toi,
si je ne mets pas Jérusalem
au premier rang de mes joies.
Souviens-toi, Seigneur, des enfants d'Edom,
quand au jour de Jérusalem,
ils disaient : « Détruisez-la, détruisez-la,
jusqu'en ses fondations ! »
Fille de Babylone, vouée à la ruine,
heureux celui qui te rendra le mal
que tu nous as fait.
Heureux celui qui saisira
et brisera tes petits enfants contre la pierre.